

A circularidade inacabada de Paula Tavares

*Prisca Agustoni de A. Pereira**

RESUMO

Nosso trabalho pretende analisar a mediação entre a herança da tradição oral e a necessidade de ruptura e de questionamento dessa mesma tradição, realizada pela angolana Paula Tavares através de uma poética que se serve do estranhamento como recurso para expressar a negociação cultural entre os dois universos com os quais a poetisa se relaciona: o africano e o europeu. De fato, acreditamos que existe uma tensão constante expressada em seus poemas no que diz respeito ao olhar da autora sobre “os ritos de passagem” que caracterizam a cultura angolana. Essa tensão, resultado de um parcial distanciamento crítico da autora em relação ao local da sua cultura – vale lembrar que ela é historiadora –, evidencia-se principalmente no momento de relacionar-se com o universo feminino angolano, por meio da encenação no corpo da linguagem de um desfraldar-se do corpo da mulher, tecendo, palavra após palavra, uma nova relação entre a mulher angolana e seu discurso, seu desejo e sua auto-representação.

Palavras-chave: Identidade; Negociação; Cultura; Textualidade; Gênero.

* Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

Ao subir do sol, me tornei mulher!
Segunda-feira, ao subir do sol,
me tornei uma mulher, hé!
(LUNEAU *apud* STAMM, 1999, p. 53)¹

ACERCA DA ORALIDADE

De acordo com as considerações de Laura Padilha (1995), para quem, “do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade” (p. 15), para abordar a produção poética de autores angolanos é indispensável refletir primeiro sobre a imbricação entre o universo da oralidade e a sua “tradução” no corpo da escrita. A importância da herança da tradição oral para a constituição, após a independência, de uma literatura angolana de caráter “nacional” escrita em língua portuguesa – isto é, na língua imposta durante o processo colonial – é tema constante de análises e de interrogações. Se, por uma parte, “a milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um *exercício de sabedoria*” (p. 15), por outra parte é necessário considerar que muitos dos escritores contemporâneos de Angola têm abordado a questão da tra-

¹ Tradução da autora do artigo.

dição oral a partir de uma “releitura” da própria cultura, desde a experiência de descontinuidade provocada pela “saída ao exterior” – exterior geográfico (Portugal, muitas vezes), mas também exterior no que diz respeito à tradição literária angolana, assim como (e principalmente) exterior em relação à significação atribuída à linguagem poética – “na busca do insólito para falar do desconcerto do mundo” (CHAVES, 2000, p. 162).

Nesse sentido, é interessante ressaltar as reflexões propostas por Stuart Hall (2003) ao se referir à cultura caribenha:

Os momentos de independência e pós-colonial, nos quais as histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação. Contudo, essa reconfiguração não pode ser representada como uma “volta ao lugar onde estávamos antes”, já que [...] “sempre existe algo no meio”. (p. 34)

Esse “algo no meio” traduz/introduz-se muitas vezes nos textos literários através de uma ruptura (seja ela do código semântico, sintático ou lexical) dentro dos significados preestabelecidos pela cultura tradicional africana (a oralidade) ou, no caso da sintaxe e do léxico, “oralizando” a escrita poética e fazendo dela uma “oficina de confluências” entre esses dois contextos culturais que hoje coabitam na sociedade africana. Com evidência, essa tentativa de “obscurecer” os referentes culturais contidos nos signos artísticos corresponde ao enfrentamento entre tradição e transformação e encontra os autores “cada vez mais conscientizados de que é preciso reafirmar o primado do gozo estético sobre a contextualização, marca dos textos populares orais” (PADILHA, 1995, p. 172). Nessa direção, Ana Mafalda Leite (1998) também observa que

[...] a enunciação do legado “oral” faz-se através do enunciado, que cumula e concentra, numa geologia estratificada que atinge a sintaxe, os ritmos híbridos das “oralidades”. É neste trabalho da “língua” como texto (na acepção kristeviana) que se desvelam as “tradições” traídas, e reformuladas, e se recuperam os traços geneológicos de variadas “formas” ou “gêneros” orais africanos e outros gêneros provenientes da literatura escrita.

[...] Esta “tradução” das “oralidades”, realizada na matéria da língua, trabalhada, mais ou menos involuntariamente, como corpo oficial e composito de fragmentos de ritmos e formas, irá regular a sintaxe e a discursividade literária de modo inovador e surpreendente. (p. 33)

Diante desses elementos, pretendemos abordar o trabalho poético de Paula Tavares, nascida em Lubango (Província da Huíla) em 1952, no intento de desvelar a maneira como ela simultaneamente recupera a tradição de sua região angolana de origem e incorpora muitos elementos de ruptura e de questionamento dessa mesma tradição, numa relação às vezes tensa, outras vezes prazerosa. Os poemas de Paula Tavares são “ecos de uma realidade pautada pela transição”, onde “a palavra constrói-se revelando-se também um ato de fronteira” (CHAVES, 2000, p. 165). A própria autora afirma (*apud* LABAN, 1991, p. 861) sua posição intermediária entre os dois movimentos, isto é, o de recuperação da tradição a fim de manter viva a oralidade, uma referência fundamental do seu patrimônio cultural, e o de abertura para a modernidade, apontando questões que superam as fronteiras semânticas, sintáticas e lexicais da língua portuguesa:

[...] às vezes há sons que, no universo da língua portuguesa, não encontro [...]. Há sons que eu penso que são característicos de uma língua banto, que sempre andou à minha volta e na qual eu não penetrei porque não a falo. Talvez por isso sinta tanto a necessidade de inventar palavras que não existem em português.

Sempre observei com gosto a alquimia generosa da língua portuguesa engrossando o canto umbundo, sorrindo com o humor quimbundo ou incorporando as palavras de azedar o leite, próprias da língua nyaneka. (TAVARES, 1998, p. 13)

Nesse sentido, a poesia de Paula Tavares inscreve-se nesse processo de “reterritorialização” da cultura e da língua angolanas, mais especificadamente da poesia angolana de “invenção” ou do “gozo estético” de que fala Laura Padilha (1995, p. 172), ou seja, da poesia que trabalha a língua introduzindo a “opacidade” necessária para embaralhar os traços do pensamento racional hegemônico, de acordo com o conceito de “opacidade” proposto por Édouard Glissant (1997), impe-

dindo a cristalização da linguagem e da nossa percepção do mundo. A falta de “transparência” dos poemas de Paula Tavares contraria o conceito metafísico ocidental de “essência” de uma cultura – o território da escrita pós-colonial é considerado como sendo híbrido, plural, e não reconduzível a uma idéia de “essência”, conforme assinala Homi Bhabha (1999) – ao mesmo tempo que pede uma leitura transversal, sempre autoquestionadora, já que não permite uma entrada direta como o faz a poesia de cunho panfletário. Como afirma a autora na citação acima (1998, p. 13), a língua forjada implode os cânones da língua do colonizador, operando deslocamentos que muito revelam da negociação entre as duas fronteiras com as quais ela se relaciona: a tradição *versus* a modernidade; a vitalidade da terra africana *versus* a sua espoliação; a oralidade *versus* a palavra escrita; Angola *versus* o mundo; a língua banto *versus* o português; o universo mítico e ritual *versus* a consciência da história.

Nessa perspectiva, é interessante ler a opinião de Paula Tavares (1998) no que diz respeito à maneira como é preciso relacionar-se com a tradição:

[...] longe de constituir um legado imóvel e fixo, pronto para ser transmitido de geração em geração, a tradição é também mudança e sinônimo de um quadro dinâmico longamente entretecido entre o indivíduo e o grupo, desde sempre aberto à incorporação de elementos novos, que alimentam o antigo e estabelecem a necessária ponte entre o velho e o novo. (p. 52)

Eis porque iremos analisar, nos textos poéticos de Paula Tavares, a maneira como ela exemplifica, através de incisões sígnicas (ou escarificações culturais) sobre o corpo da mulher, a tensão entre a cultura tradicional angolana e as rupturas a esta impostas pela modernidade.

O LUGAR ONDE A VOZ SE TORNA CORPO

Paula Tavares abre a antologia poética organizada por Lopito Feijó, *No caminho doloroso das coisas: antologia panorâmica de jo-*

vens poetas angolanos, publicada em 1988 pela União de Escritores Angolanos. De acordo com o prefaciador da antologia, o próprio Lopito Feijó (1988), que fala de “palavra profética ainda fresca”, a poesia de Paula Tavares inaugura essa linha de discurso poético “com o coração na Língua que lhe cabe ampliar e enriquecer”, isto é, “nacionalizar”, e nela se inscreve através de um trabalho que lembra o dos “carpinteiros nas tábuas, [ou] como quem constrói um muro” (p. 12-13). Ora, a simples atividade da construção de um muro torna-se, no contexto angolano, uma atividade marcada pelo ressurgimento de uma voz epifânica, inauguradora de uma identidade individual e nacional estabelecida através do longo “caminho doloroso das coisas”, caminho percorrido pelas línguas e no interior das línguas africana (colonizada) e portuguesa (do colonizador).

No entanto, o título da antologia não pode nos enganar quanto ao conteúdo da poesia de Paula Tavares, porque uma de suas preocupações maiores é o resgate de uma auto-afirmação feminina como sujeito amoroso, em contraste com a necessidade de “construir a nação”. Nessa direção, Paula Tavares incorpora/realiza aquilo que Roland Barthes (1984) considera ser o poder libertário da escrita, já que “só a escrita pode desfraldar-se sem lugar de origem; só ela pode neutralizar toda a regra retórica, toda a lei de gênero, toda a arrogância de sistema; [...] ela antecipa um estado das práticas de leitura e de escrita em que é o desejo que circula, não a dominação” (p. 104). É interessante essa idéia do “desejo que circula”, porque, como veremos nos poemas, Paula Tavares (1998) trabalha com a duplicidade desse desejo. Por uma parte, ela apresenta um corpo feminino amoroso, individual e não coletivizado, um corpo-sujeito e não um corpo-nação.² Esse eu-

² Nas gerações de poetas anteriores à de Paula Tavares, a mulher africana era apresentada como símbolo da terra, como a “Mãe África”, e nunca se tornava um sujeito de desejo autônomo. A esse respeito podemos encontrar muitos exemplos interessantes na antologia organizada por Andrade (1975), como o poema de Kalungano, “Terra-mãe” (p. 101-106), onde se vê a comparação: “ai/ mãe negra chorando // ai/ doce terra gemendo”.

lírigo quer afirmar a sua (nova) sensualidade, nova porque jamais admitida, pois a mulher angolana “tem medo de descobrir de si própria nova dimensão” (p. 103). Paula Tavares (1998), por sua formação como historiadora, tem consciência aguda das falhas históricas, principalmente no que diz respeito à auto-representação feminina em Angola, e acredita que “faz falta a palavra grito a crescer por cima desse silêncio todo” (p. 33). Eis porque ela acredita poder “preencher” esse espaço vazio através da palavra poética, criadora de universos significantes que instauram novos valores nos quais é possível se espelhar: “Há muitos gritos que normalmente nós, como mulheres [...], somos ensinadas a guardar para nós próprias: a sensualidade é um deles. A mulher [...] não põe cá fora os problemas que tem em relação à sua própria sensualidade. E eu achei que podia pôr isso” (TAVARES *apud* LABAN, 1991, p. 853).

Por outra parte, o desejo encenado por Paula Tavares vai além da sua corporeidade. Trata-se do desejo de se representar, de dizer, isto é, de ser num panorama cultural onde a palavra é o elemento mais importante, capaz de nomear todo o universo, pois “tudo é signo” (CALAME-GRIAULE, 1965, p. 255; tradução nossa). O poder de se servir da palavra é um valor sagrado nas sociedades tradicionais africanas, como acontece com o “*griot* homem” ou a “*griot* mulher”. De acordo com Anne Stamm (1999), “graças ao *griot*, os acontecimentos do passado, contados com a linguagem dos sonhos”, tornam-se não apenas a história mas ainda a mitologia, o que “é sem dúvida o sonho de realização do mais obsessivo dos seres humanos” (p. 136; tradução nossa).

Eis porque Paula Tavares pode ser comparada, com a devida cautela, à figura da mulher *griot* – cautela porque o *griot* africano desempenha muitas tarefas diferentes, dependendo do grupo ao qual pertence –, “mensageira e mediadora indispensável numa sociedade na qual [os *griots*] são os únicos que podem exprimir-se sem peso” (STAMM, 1999, p. 63; tradução nossa), por exemplo, sobre assuntos interditos. Nesse sentido, o fato de auto-atribuir-se o dom dessa palavra “desveladora” representa um ousado grito de ruptura com a tradição, pois geralmen-

te uma pessoa se torna *griot* por herança familiar.³ Mesmo assim, sua poesia apresenta um forte aspecto ritual, uma vez que o processo da escrita (de fixação da palavra oral com suas tradições) já é um primeiro rito, que está relacionado a outros ritos, como uma espiral que vai se afunilando e/ou se abrindo sempre mais. Essa estrutura é visível em “Cerimônia de passagem”, poema de Paula Tavares apresentado na antologia de Lopito Feijóo (1988, p. 21) e que também abre o primeiro livro de poemas da própria autora, *Ritos de passagem* (TAVARES, 1985, p. 5). Esse poema sintetiza bem o ritual de passagem entre tradição (a oralidade) e modernidade e, ao mesmo tempo, o ritual de passagem da mulher considerada como indivíduo:

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”

a rapariga provou o sangue
o sangue deu fruto
a mulher semeou o campo
o campo amadureceu o vinho
o homem bebeu o vinho
o vinho cresceu o canto
o velho começou o círculo
o círculo fechou o princípio

“a zebra feriu-se na pedra
a pedra produziu lume”.

De fato, o poema abre-se e fecha-se com o refrão, uma citação destacada entre aspas e que, provavelmente, remete ao universo da sabedoria oral. O ritmo do poema também está marcado por essa circularidade, pois a anáfora presente no refrão é retomada pela autora e tor-

³ Vale ressaltar o que Paula Tavares (1998) disse com respeito aos contadores de histórias da sua região: “Os contadores de histórias de meu país sabem como usar as suas línguas maternas para realizar as tarefas de Deus, a transmutação do corpo em voz, e, uma vez voz, repetir o murmúrio da tradição, que assim se fortalece e se transforma em pedra de tanto furar. Os poetas também sabem desses ofícios” (p. 14).

na-se o elemento que lhe atribui equilíbrio rítmico, conferindo-lhe uma estrutura caracterizada pela repetição. Podemos reparar que os versos 1-3-5-7 ilustram o círculo humano, apresentando primeiro a rapariga, logo a mulher, depois o homem e, por fim, o velho, enquanto que os versos 2-4-6-8 mostram os círculos da natureza interagindo com o ser humano para formar um todo único com o cosmo: o sangue dá fruto, o campo (semeado pela mulher) amadurece o vinho, o vinho (tomado pelo homem) faz crescer o canto, e o círculo (iniciado pelo canto do velho) fecha o princípio. A morte aqui é apenas sugerida, sem o peso trágico que a cultura ocidental costuma lhe atribuir: esse “fechar o princípio” – se é que se trata da morte – representa sim um desequilíbrio, mas que está incluído na vida e nas leis da ancestralidade.

No interior dessa estrutura, podemos encontrar outros ciclos. Por exemplo, poder-se-ia individuar nas duas primeiras estrofes a idéia de origem da vida, de fecundidade; por isso, a presença feminina. O matriarcado, tão importante em determinadas culturas africanas, poderia estar na origem dessa proposição, assim como a idéia de ilustrar a repartição das tarefas no interior dessa cultura de acordo com os gêneros feminino e masculino. Nesse sentido, o homem, presente nas estrofes 3 e 4, é marca da sabedoria (do velho) e da iniciação para essa sabedoria (o homem que prova o vinho) que resultará no canto. Percebe-se que vida (matriz feminina) e sabedoria (matriz masculina) se unem para iniciar e fechar o círculo. A idéia do canto é muito importante nesse poema, pois remete, mais uma vez, à oralidade e mostra o quanto ela está ligada aos ritmos circulares da natureza: o canto cresce do vinho que nasceu no campo semeado pela mulher. A mulher é, então, a origem da vida, não apenas pela sua própria capacidade de engravidar, mas também pela sua atuação no que diz respeito à “gravidez da terra”, da qual dependem todos os seres humanos e que está na base da identidade cultural africana.

Parece-nos que esse primeiro poema – assim como, talvez, o livro todo (TAVARES, 1985) – não apresenta elementos de explícita ruptura com a tradição; ao contrário, acreditamos que a preocupação da

autora é revelar através desse poema os “ritos de passagem” que pertencem a essa tradição, com sua organização e sua “poeticidade”. A mulher africana está colocada dentro de uma circularidade mítica, em estreita relação com os ciclos do campo, da terra e do seu corpo (o sangramento). Nesse sentido, acreditamos que Paula Tavares ilustra qual é o local da cultura a partir do qual está olhando, “com admiração e espanto”, os rituais de iniciação de sociedades às quais ela pertence, mas com as quais não convive, já que se distanciou “de costumes e de vivências que, ao mesmo tempo, são e não são dela” (FONSECA, 2002, p. 40). A condição de “estrangeira na sua terra” provoca o espanto e o fascínio quando relacionada com esses ritos. Espanto e fascínio pela própria cultura contagiam a linguagem poética de Paula Tavares, para quem a poesia representa, ela também, “uma maldição e um prazer” (CARDOSO, 2002, p. 1), isto é, duas faces indissociáveis da sua condição de poeta e de angolana que se interroga sobre a identidade pós-colonial de seu país, de seu gênero e de sua cultura.

Paula Tavares produz imagens como se fossem pequenas e repentinas iluminações, iguais à “pedra que produziu lume” citada na abertura do poema (TAVARES, 1985, p. 5). A pedra, como a palavra, é um elemento de fundação e está no limiar entre o mundo anterior e o mundo posterior ao surgimento do ser humano em um mundo mítico, onde tudo era silêncio e onde se carecia de palavras para nomear as coisas. Essa característica faz-se presente também no poema “Rapariga” (TAVARES, 1985, p. 22), no qual, dessa vez, o leitor encontra um eu lírico assumido pela voz de uma menina. Esse poema encena mais explicitamente a tensão entre a tradição (com suas leis ancestrais) – universo da coletividade, lugar da fogueira – e a modernidade (com suas reivindicações) – universo do indivíduo, lugar da evasão:

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me já às costas a tábuca de Eylekessa

Filha de Tembo
organizo o milho

realçam ações ou qualidades próprias do eu lírico, do indivíduo, ou aspectos que ele reivindica, como o fato de “organizar o milho”, “ser do clã do boi” e possuir aqueles atributos que raramente a voz do gênero feminino mergulhado totalmente nessa tradição poderia pronunciar e assumir: a efervescência, o desejo, a intranqüilidade e a falta de limite.

O poema fecha-se com outro estranhamento, ou seja, a insidiosa dúvida da última estrofe, introduzida no leitor: quem concede o favor das tetas úberes? A primeira esposa de Huco ou uma vaca sagrada? Ou será que “a primeira esposa” e “a vaca sagrada” são a mesma entidade? Um olhar mais profundo para a simbologia de alguns elementos do poema talvez nos ajude a esclarecer o enigma. É o que acontece se procurarmos a significação do totemismo do boi (“sou do clã do boi”). O pesquisador mineiro Aires da Mata Machado Filho (1985) cita, ao falar do totemismo do boi entre os povos bantos, o exemplo da tribo dos Ba-Naneca, cuja cerimônia por ocasião das colheitas celebra o culto a um boi chamado de Geroa:

Esta cerimônia, tendo por fim celebrar o estado de paz e de abundância da terra, tem por símbolo ou objeto aparente um boi a que dão nome de Geroa. [...] Esse deve achar-se entregue à guarda dum dos mais considerados senhores da terra, que tem o título de *Mueno-Hambo*, querendo dizer *o maior pastor*, e aí acompanhado por outro boi tendo o nome de *Xicaca* e por uma vitela com o nome de *Tembo-onjuo*, como *dona de casa*. (p. 62; grifo do autor)

Temos, no verso 3 do poema sob análise (TAVARES, 1985, p. 22), “Filha de Tembo/ organizo o milho” e, ao seu final, “Filha de Huco/ Com a sua primeira esposa/ Uma vaca sagrada”. Nesse ponto, podemos supor que a vaca sagrada seja a totêmica *Tembo* da cultura banto referida na citação, a “dona de casa” (MACHADO FILHO, 1985, p. 62), a primeira esposa que “concedeu o favor das suas tetas úberes” (TAVARES, 1985, p. 22). Além disso, de um modo geral, a vaca, produtora de leite, é o símbolo da terra nutriz. Esse poderia ser um caminho de explicação, pois, ao declarar o eu lírico como sendo “filha de

Tembo”, Paula Tavares estaria trabalhando com a recuperação da memória e da tradição, reelaborando-as de forma poética, introduzindo nelas alguns deslocamentos que não permitem uma identificação imediata, já que talvez e principalmente nisso consista o labor do escritor contemporâneo: lidar com palavras e com uma linguagem escorregadia que lhe permitam transcender a realidade espaço-temporal circunscrita à experiência individual. Ou, ecoando o que já escrevia Clarice Lispector (1998, p. 10) em *Água viva*, o escritor estaria a afirmar que “a palavra é minha quarta dimensão”.

A idéia do totem (animal ou objeto que dá origem ao grupo e que o liga através de uma relação de parentesco) é explicitada no verso 7: “sou do clã do boi” (TAVARES, 1985, p. 22). Mesmo assim, o sujeito perfilado no poema assume-se como sendo resultado da “mistura do boi e da árvore”, o que indica essa tensão entre dois pólos: o da tradição e da aprendizagem (“o clã do boi”) e o da abertura e da regeneração, uma vez que a árvore simboliza a vida em perpétua evolução e ascensão para o céu, isto é, a verticalidade, o “des-limite”, “a falta de limite” (verso 10). A esse respeito, cabe salientar que o estranhamento do qual falávamos anteriormente representa, de acordo com Homi Bhabha (1999), o paradigma da condição colonial e pós-colonial: “O estranhamento [*unhomeliness*] é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais”, devendo-se entretanto ressaltar que “estar estranho ao lar [*unhomed*] não é estar sem-casa [*homeless*]” (p. 29). Isso quer dizer que Paula Tavares está em uma posição de estranhamento em relação ao seu “lar cultural”, decorrente da sua visão crítica sobre ele, mas nem por isso deixa de reconhecer nessa cultura o seu “local de origem”. Torna-se uma necessidade, nesse ponto, lembrar a concepção de “tradição” que ela focaliza, isto é, uma encruzilhada de mudança e permanência. Esse aspecto é particularmente significativo, pois explica a maneira como Paula Tavares lida com a tradição, às vezes apontando os momentos de insurreição (principalmente do lado da mulher), outras vezes propondo uma interpretação poética do ritual tradicional. Mesmo assim, o estranhamento é um elemento constante

no seu processo criativo, já que “torna visível o esquecimento do momento ‘estranho’ na sociedade civil” (BHABHA, 1999, p. 31), como é o caso do poema “Cerimônia secreta” (TAVARES, 1985, p. 36) ou do poema apresentado à página 30 da mesma coletânea (TAVARES, 1985), no qual a epígrafe retirada da filosofia cabinda (“As coisas delicadas tratam-se com cuidado”) cria um paradoxo cortante com o conteúdo do poema – “Desossaste-me/ cuidadosamente/ inscrevendo-me/ no teu universo/ como uma ferida/ uma prótese perfeita/ maldita necessária/ conduziste todas as minhas veias/ para que desaguassem/ nas tuas/ sem remédio/ meio pulmão respira em ti/ o outro, que me lembre/ mal existe //” –, de onde surge a insurreição, a greta na malha compacta daquilo que é considerado imutável, o salto do cercado: “Hoje levantei-me cedo/ pintei de tacula e água fria/ o corpo aceso/ não bato a manteiga/ não ponho o cinto // VOU/ para o sul saltar o cercado //”.

Nesse sentido, o maior estranhamento é concentrado na hora de falar do corpo feminino. Esse corpo é, muitas vezes, metaforizado através da descrição de frutas – como em “O mamão” (TAVARES, 1985, p. 15) –, de coisas, de objetos. Outras vezes, o estranho atua na hora de descrever os enigmas que circundam os ritos de iniciação, os quais tradicionalmente se servem do silêncio como instrumento de respeito e de preservação.⁴ No entanto, esse silêncio é ferido pelo grito das mulheres que, depois do acatamento, parecem estar aprendendo a desobediência, mesmo que silenciosa e silenciada, como revelam estes poemas do segundo livro de Paula Tavares, *O lago da lua* (1999):

Aquela mulher que rasga a noite
com o seu canto de espera
não canta
Abre a boca

⁴ Laura Padilha (2000) assinala a importância dos espaços em branco na poesia de Paula Tavares, os quais incorporam “os vazios às palavras escritas”, recuperando assim um antigo preceito angolano que diz: “Pode ser que o silêncio seja a mãe da própria origem” (p. 293).

e solta os pássaros
 que lhe povoam a garganta. (p. 17)
 [...] Uma mulher oferece à noite
 o silêncio aberto
 de um grito
 sem som nem gesto
 apenas o silêncio aberto assim do grito
 solto ao intervalo das lágrimas [...]. (p. 16)

Paula Tavares encarna essas mulheres que têm “pássaros a lhes povoar a garganta”, dando-lhes voz, expressão, desejos, enfim, noção de sujeito. Muito mais do que isso, “Paula Tavares não fala *pelas* mulheres de sua terra ou de outras; fala *com* elas, abre-lhes o lugar que elas já ocupam” (CHAVES, 2000, p. 161). Com coragem, ela costura uma fina ligação entre o mundo antigo – “Ex-voto” (TAVARES, 1999, p. 12) – e o mundo novo – “O cercado” (TAVARES, 2001, p. 23) – através de uma linguagem epifânica que faz renascer o sujeito – porém num contexto contemporâneo, com as tensões decorrentes da história pós-colonial – e propõe outra festa de iniciação, que da linguagem oral se transfere para a escrita, fixando seus questionamentos mais profundos. A autora faz coincidir na trama da linguagem escrita a sabedoria antiga dos *griots*, armando-se das estratégias femininas já empregadas por Scherazade. Como aponta Adélia Bezerra de Menezes (1995, p. 44) no seu ensaio sobre Scherazade, “ela, a contadeira de histórias, não era apenas uma espécie de repositório vivo das histórias do seu povo, não apenas aquela que ‘transmitia’ histórias contadas por outros; [...] ela também escrevia ‘versos melhores que os dos mais célebres poetas do seu tempo’”. Nesse sentido, Scherazade era considerada uma “tecelã das noites”, tecendo voz e texto como um tecido, juntando-se por isso aos nomes da tradição de mulheres fiandeiras, como Penélope, Aracnê, Ariadne e as Parcas, para citar apenas alguns da tradição grega.

Por seu turno, Paula Tavares, trançando os cabelos num “penteado de missangas”, como em “Ex-voto” (1999), ou com “o cinto de missangas [...] / feito pelas tuas mãos / e fios do teu cabelo / cortado na lua

cheia/ guardado do cacimbo/ no cesto trançado das coisas da avó //” (p. 12), como em “O cercado” (2001, p. 23), ou, ainda, com o corpo todo – “meu corpo/ é um tear vertical [...]” (p. 14) –, insere no trançado do seu texto poético a tradição que, na África, une a tecelagem, a palavra e a vida, como aponta Calame-Griaule (*apud* STAMM, 1999, p. 55; tradução da autora):

Os órgãos da boca são os elementos de um trabalho que tece a matéria sonora pela laringe e lhe doa cor e forma [...] A tecelã canta jogando a lançadeira, e sua voz entra na cadeia, ajudando e guardando a dos ancestrais [...] A palavra humana corresponde tão bem àquela da roldana para tecer – da qual não entendemos de fato a linguagem –, que “a cada desenho do tecido corresponde uma adivinha ou um conto”, isto é, uma dessas “palavras enigmáticas” que chamamos de “maravilhosas”; é só “batendo com sua lançadeira contra a madeira do banco” que a tecelã responde às saudações e “saúda a manhã, as forças espirituais”.

A lembrança de Scherazade serve para falarmos da poetisa, uma vez que ela também constrói outra realidade com a palavra, que parece ser um bálsamo contra a dor e o silêncio. De fato, podemos dizer que a palavra de Paula Tavares reproduz em parte a função psicanalítica da cura pela narração (MENEZES, 1995, p. 53), já que tenta preencher os não-ditos da tradição angolana, “os intervalos das lágrimas” das mulheres que “oferecem à noite o silêncio aberto de um grito” (TAVARES, 1999, p. 16). Nessa perspectiva, é importante lembrar que a figura da mulher surge na sua obra como símbolo da resistência (a buganvília) de um país derrotado pela guerra: “Dessa fragilidade [do jacarandá] não padece a buganvília, no seu silêncio retorcido e insondável. Está. Desafia. Sangra abundantemente de qualquer corte e renasce no chão pingado com a teimosia das espécies que resistem” (TAVARES, 1998, p. 34).

A palavra torna-se então discurso simbólico, grito daqueles que não gritam, registro histórico e poético de uma cultura pressionada pelo seu olhar e pelo olhar exterior da história. Como na psicanálise, que pretende propiciar uma transformação interior e uma reorganização estrutural da personalidade através da fala, os poemas de Paula

Tavares permitem vislumbrar uma reorganização estrutural dos traços culturais da Angola contemporânea, questionando, talvez, alguns dos pontos que provocam na poetisa mais espanto. Dentre esses pontos, preservados pela tradição, destacam-se as práticas culturais que dizem respeito à mulher. Eis porque podemos dizer que, assim como “Schezazade oferece ao Sultão o tempo e, junto com as suas histórias, a História; [...] o tempo e, junto com ele, as coisas todas que dele precisam para se engendrarem” (MENEZES, 1995, p. 56), Paula Tavares oferece a Angola o tempo cíclico (da narração) e, junto com as suas histórias, a História, que representa uma ruptura na perfeita circularidade desse tempo antigo. O lugar de ruptura desse tempo é a “traição” que Paula Tavares cumpre, sobrepondo ao tecido fiado por anos e anos – “as velhas desfiam uma lenta memória/ que acende a noite de palavras/ depois aquecem as mãos de semear fogueiras” (TAVARES, 1999, p. 16) – a força antagonista de seu bordado, sua tatuagem, sua “segunda pele” – a língua e os estranhamentos contidos nela, “uma espécie de segunda pele, impressão digital, única, pessoal, mas transmissível, contagiosa” (TAVARES, 1998, p. 14). Ou, como reitera a voz poética: “eu vou bordar o tapete/ fazer-te as tranças/ partilhar contigo/ o vinho amargo/ deste país inocente // Depois podemos ficar/ contando as horas/ na curva da baía” (TAVARES, 1999, p. 38).⁵

Por outra parte, acontece outro tipo de “reterritorialização” ou resgate dos gritos femininos na poesia de Paula Tavares. Por estarem

⁵ A esse respeito, vale citar um fragmento de uma entrevista concedida por Paula Tavares a Cláudia Pastore durante o V Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, realizado nos dias 31 de outubro e 01 de novembro de 2000, sob promoção do Centro de Estudos Portugueses e da Área de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP (Disponível em: <www.blocosonline.com.br/literatura>. Acesso em: 5 nov. 2003): CLÁUDIA PASTORE: “A citação de provérbios, presente em sua obra, recupera uma dimensão africana na literatura?”

PAULA TAVARES: “Tenta. Mas não podemos esquecer que literatura é literatura, tudo isso é artifício... Aquela forma da tradição oral surgiu para cumprir um determinado papel, e o que a poesia faz é retirá-la de seu próprio contexto e refazer essa mesma poesia. Eu trabalho com isso e me debato com esse problema entre desrespeitar a fórmula da tradição oral, para trazê-la até nós, e chegar nela para retrabalhá-la. É um desafio...”.

ligadas à tradição oral, suas palavras chegam a nós, leitores, carregadas de marcas corporais, já que “a palavra oral é isso: ligação de sema e soma, de signo e corpo” (MENEZES, 1995, p. 56). Paula Tavares comentou, em uma entrevista, ter sido criada pela família na religião cristã, e isso, além da importante presença da tradição oral africana na sua poesia, pode ter reforçado também o processo de “encarnação” da sua palavra, “pois a Bíblia explica que no princípio era o Verbo [...] e o Verbo se fez carne” (PASTORE, 2003). Nessa perspectiva, o duplo aprendizado (africano e cristão) que ela vivenciou desde cedo, que pode ter direcionado o olhar “deslocado” sobre sua cultura do qual falávamos pouco antes, floresce e resolve-se de maneira esplendorosa em textos como “O lago” (TAVARES, 2001, p. 19) – poema que revela com delicadeza o medo apenas sussurrado pela mulher – ou “A curva do rio” (TAVARES, 2001, p. 26):

Desces a curva do meu corpo, amado
com o sabor da curva de outros rios
contas as veias e deixas as mãos pousarem
como asas
como vento
sobre o sopro cansado
sobre o seio desperto

Parte a canoa e rasga a rede
tens sede de outros rios
olhos de peixes que não conheço
e dedos que sentem em mim a pele arrepiada
d’outro tempo

Sou a esperança cansada da vida
que bebes devagar
no corpo que era meu
e já perdeste
antes em círculos de fogo
à volta do meu cercado
Não entres, por favor não entres
sem os óleos puros do começo
e as laranjas.

Percebe-se nesse poema a transposição das “curvas do rio” nas “curvas do corpo” do eu lírico feminino, que se afirma como “a esperança cansada da vida” – a buganvília que resiste ao tempo – no ato de se dirigir ao amado e tecer a tessitura de *sua* narração (feminina, individual, subjetiva), narração que, da estrutura circular da oralidade – que remete à idéia de origem, como no poema “Origens” (TAVARES, 2001, p. 10), de “cercado”, onde “tudo se guarda e recolhe no tempo da espera”, como em “O cercado” (TAVARES, 2001, p. 23), e de cerimônias rituais que demandam “os óleos puros do começo” (TAVARES, 2001, p. 26) –, passa pelo texto escrito. O corpo feminino entrega-se no texto, revela-se, abre-se como talvez nunca tenha ocorrido na literatura angolana e vai se sobrepondo ao corpo do texto, instaurando um diálogo íntimo entre linguagem poética – que, de acordo com Barthes (1984, p. 104), pode “desfraldar-se” igual a um tecido – e sensualidade feminina – que é tecida, palavra após palavra, como o “melhor penteado de missangas” (TAVARES, 1999, p. 12). A comparação entre corpo feminino e tecido é reforçada no poema “Tecidos” (p. 14), no qual o eu lírico feminino confessa: “Meu corpo/ é um tear vertical/ onde deixaste cruzadas/ as cores da tua vida: duas faixas um losango/ marcas da peste” (p. 14).

No poema “A curva do rio” (TAVARES, 2001, p. 26), notam-se também as marcas do câmbio que o tempo ou a história deixam nos seres humanos: por um lado, o eu lírico feminino acena a um “outro tempo” (verso 12), quando a pele arrepiava, e fala de um corpo “que era meu [dela]” (verso 15), mas que o amado “já perdeu”, apesar de estar ali com ela no presente do poema. É possível que esse hiato temporal ao qual o eu lírico se refere – entre um “tempo outro” e o presente do poema – determine a tensão entre o tempo circular do mito, isto é, o tempo da tradição “dentro do cercado”, no qual se entra com os “óleos puros do começo/ e as laranjas”, e o tempo da história, que irrompe no contexto angolano quebrando alguns “tabus”, como, por exemplo, o falar sobre a sensualidade ou o erotismo do corpo feminino, seus desejos e suas paixões. O outro – o amado – faz parte do uni-

verso feminino para desafiar o universo tradicional (“rasgar a rede”) e apontar para a “outra margem do rio”, movendo-se em “círculos de fogo” ao redor da resistência feminina, querendo pular o cercado. Eis porque a mulher o chama de volta para a idéia do “começo”, da origem, da circularidade tradicional, advertindo-o para não entrar sem os óleos puros do começo. Numa poetisa tão cuidadosa como Paula Tavares no que diz respeito ao emprego econômico, essencial da língua, é significativa a presença do adjetivo “puros” referindo-se aos óleos requeridos pelo eu lírico. Isso leva-nos a acreditar que a idéia da “purificação” por meio dos óleos poderia relacionar-se a algum ritual amoroso. No entanto, acreditamos que existe outra leitura possível desse dado: a procura por uma “recuperação de uma pureza original”, por parte da mulher que fala no poema, poderia ser uma reação provocada pelo medo ou deslocamento, uma vez em contato com esse “outro” masculino que se tornou com o tempo, de alguma forma, estrangeiro aos seus olhos. Tratar-se-ia, portanto, de uma tentativa de voltar a uma identidade originária, na expectativa de recompor uma circularidade que já não é perfeita.

Essas reflexões ocorrem-nos ao observarmos a maneira como o eu lírico reconhece, não sem certa nostalgia, que o outro também foi mudado pela vida e pelo tempo, na travessia de uma margem a outra da vida. Sinais desse “não-reconhecimento” do outro são o “sabor da curva de outros rios” (verso 2) que o amado leva consigo, ou a “sede de outros rios” (verso 9) que ele tem, assim como os “olhos de peixes” (verso 10) desconhecidos (TAVARES, 2001, p. 26). Esse processo aguça-se até chegar na perda do corpo amado (versos 15-17), apesar de ele estar amando-o no agora. Cabe salientar que o próprio corpo feminino, ao se relacionar com a simbologia do rio, já contém em si a idéia do escoar, da efemeridade da vida, com suas sinuosas idas e vindas, suas trajetórias ora calmas, ora impetuosas, seus desejos e seus desvios.

Em vista disso, podemos concluir que a introdução da voz feminina falando do seu corpo e do seu desejo também traz consigo os problemas relacionados com suas vontades. Como escreve Laura Padilha (2002),

[...] o corpo amoroso agora erigido tem condições de reconhecer-se nas imagens criadas e autoproclamar-se como um 'lugar' no qual, dizendo com o pensador francês [Roland Barthes], em eco com Paula Tavares, "brilha apenas, indestrutível, a vontade de transbordamento. Através dessa vontade, eu derivo: formo em mim a utopia de um sujeito isento de repressão". (p. 14)

Mesmo assim, é válido reparar, nos poemas de Paula Tavares, como o sujeito "isento de repressão" cria, ele mesmo, suas próprias "repressões", ditadas pelo pertencimento a uma cultura, com seus ritos e seus frágeis limiares de transgressão, mesmo quando a autora se afasta dela, procurando, nas horas de maior "estranhamento", o aconchego da origem. Nesse processo dialético entre a conservação e a eterna volta à origem (como símbolo de aconchego, poço de sabedoria e de referentes que perfilam a identidade) e a necessidade de abertura e de autoquestionamento (movimento indispensável para afirmar aquele "desejo de transbordamento" feminino), talvez nisso consista o maior desafio para quem, como Paula Tavares, tem nítida consciência das grandezas e das limitações que não são da nação angolana contemporânea, senão do ser humano como um todo, esse ser humano que vive num contexto social e histórico que, de acordo com Stuart Hall (2002), "não tem nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único" (p. 16). Daí, o título escolhido para este trabalho dedicado à poética da autora, ou seja, a idéia de uma "navegação circular" inacabada, circularidade incompleta, pois algo – um grande desafio – interpôs-se nesse movimento de eterno retorno à completude e à auto-suficiência do círculo.

ABSTRACT

This essay intends to analyse the mediation between the oral tradition heritage and the needs of breaking and arguing that tradition, realized by the angolan poet Paula Tavares, by using a poetry which incorporates the feeling of unhomeliness to express the cultural negotiation between both worlds to which she is in contact: the african one and the european one. In our opinion, we can find in her poetry a constant tension that expresses her point of view on the “rite passages” which characterize angolan culture. This tension results from her critical thinking on her culture – as she is an historian – and shows itself as Paula Tavares writes about angolan women reality, by introducing a new relationship between angolan woman and her talk, her desire and her self-representation.

Key words: Identity; Negotiation; Culture; Poetry; Gender.

Referências

- ANDRADE, Mário de (Org.). *Antologia temática de poesia africana: na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa, 1975.
- BARTHES, Roland. *A guerra das linguagens*. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 123-127.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève. *Ethnologie et langage*. Paris: Gallimard, 1965.
- CARDOSO, Cláudia Fabiana de O. *Dizes-me coisas amargas como os frutos, de Paula Tavares: maldição, condição e prazer do texto*. In: ABRALIC, 8, 2002, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Abralic, 2002. CD Rom.
- PASTORE, Cláudia. *Entrevista com Ana Paula Tavares*. In: http://www.blocos-online.com.br/entrevista/pop_artistas/ana_paula.htm. Acesso em: 20/8/2003.
- CHAVES, Rita. *A palavra enraizada de Ana Paula Tavares*. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 4, p. 158-167, 2000.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- FEIJOÓ, Lopito (Org.). *No caminho doloroso das coisas: antologia panorâmica de jovens poetas angolanos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escritos por mulher. In: *MULHER & LITERATURA*, 9., 2001, Belo Horizonte. *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2002. p. 36-47. (Coleção Mulher & Literatura, 3).
- GLISSANT, Édouard. *L'intention poétique*. Paris: Gallimard, 1997.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 25-50.
- LABAN, Michel. *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991. v. 2.
- LEITE, Ana Mafalda. Empréstimos da oralidade na produção e crítica literárias africanas. In: LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998. p. 11-36.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUNEAU, René. Chants de femmes au Mali. In: STAMM, Anne. *La parole est un monde*. Paris: Seuil, 1999.
- MACHADO FILHO, Aires da M. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. Scherazade ou do poder da palavra. In: MENEZES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 39-56.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Como uma segunda pele, ou poesia feminina africana em expansão. In: *MULHER & LITERATURA*, 9., 2001, Belo Horizonte. *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2002. p. 13-20. (Coleção Mulher & Literatura, 3).
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Eduff, 1995.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Paula Tavares e a sementeira das palavras. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. São Paulo: Atlântica, 2000. p. 287-302.

STAMM, Anne. *La parole est un monde*. Paris: Seuil, 1999.

TAVARES, Paula. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Caminho, 2001.

TAVARES, Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.

TAVARES, Paula. *O sangue da buganvília: crônicas*. Praia, Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

TAVARES, Paula. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.